

# 诗、歌、剧的交融——张广天舞台剧论

陈吉德

作者赐稿

—

## 1 [①]

**内容摘要：**张广天舞台剧试图构建着诗、歌、剧三位一体的艺术大厦，从而达到为常规戏剧出殡的目的。其诗悦情，其歌悦性，其剧悦意，让人们在诗歌剧的交融中享受着舞台艺术的独特快感。但这并不意味着这三位一体的艺术大厦就十全十美，毫无瑕疵。

**关键词：**舞台剧 诗 歌 剧 交融

## 引言

在中国当代先锋剧坛，张广天无疑是个“另类”。他本是吟唱诗人和音乐人，后摇身一变成了先锋戏剧编剧和导演。他喜欢作秀，曾坦言：“我们不但要作秀，还要狠狠地作秀，不但要炒作，还要狠狠地炒作。炒作是手段，作秀是战略战术。”<sup>[1]</sup>比如，他喜欢口出狂言，喜欢用“文化大革命”和“毛泽东思想”的字母缩写作为自己邮箱的名字，喜欢为自己的作品贴上各种标签，诸如“现代史诗剧”、“民谣清唱史诗剧”、“公众诗歌”等。就舞台剧而言，张广天是较为多产的，迄今为止已经编剧或导演了 9 部。2000 年，他和黄纪苏等人集体创作了现代史诗剧《切·格瓦拉》立刻在中国戏剧界乃至思想界引起了一场地震。该剧长演不衰，在北京人艺首演持续 34 天，平均上座率高达 120%，后来在全国巡演也广受欢迎，据说天津一位女大学生一直追逐剧组，连续看了 27 场。2001

---

1[①] 本文为教育部人文社会科学 2008 年度青年项目和江苏省社会科学 2008 年度一般项目之研究成果。

年，张广天推出民谣清唱史诗剧《鲁迅先生》，发起了一场“鲁迅摇滚”，在学术界掀起轩然大波。同年，张广天还推出了定位于“公共诗歌”的小剧场戏剧《红星美女》，以荒诞化和诗意化的舞台仪式营造出强烈的“美色风暴”。2002年，张广天的小剧场戏剧《圣人孔子》以“子曰”和“毛说”的方式告诉人们“东方也有圣人”的道理。2004年，张广天以编、导、作曲“三合一”的身份推出了音乐剧《风帝国》，并炮轰中国近20年的音乐探索之路，认为他们全都陷入歧途。2005年的小剧场戏剧《左岸》将激光投影、舞美、行为艺术、摇滚乐、斧头舞等元素全都搬上舞台，试图通过男权与女权、个性与平庸等问题来表现爱情恐怖主义的“恐怖”。到了2006年的小剧场戏剧《圆明园》，张广天又将游行、宣讲、行为艺术、听证辩论等形式对环境、资源、公平等诸多话题进行讨论。同年，张广天还以自己的新作《人类的当务之急》为蓝本，和李梅、王玉宁等一起推出了小剧场戏剧《眼皮里摘下的梅花》，对海派文化进行嘲讽。2007年，张广天的小剧场戏剧《红楼梦》以“红颜+高楼+白日梦=红楼梦”的趣味公式直指“红楼选秀”、“艺术人生”、“杨二车娜姆”等社会热点现象。

对于推出9部舞台剧的张广天，人们褒贬不一。赞扬者称他为“革命文艺突击手”。反对者讥笑他为“先锋戏子”、“文化丑类”、“戏剧白痴”、“一个音乐人、一个戏剧工作者、一个左手写着小资的诗歌右手拿着铁锤嘴上挂着人民的矛盾体。”<sup>[2]</sup>（PP.130-131）一个显而易见的事实是，你可以赞扬他，也可以贬低他，但决不可忽视他。

我们通过仔细研读和观摩不难发现，张广天的舞台剧在试图构建着诗、歌、剧三位一体的艺术格局。因此，诗、歌、剧就成了我们解读张广天舞台剧的最佳视角。在解读之前需要指出的是，本文运用“舞台剧”而非“话剧”，是基于张广天本人的观点：“我不把我的作品叫话剧，而是舞台剧。舞台剧是没有太多限制，表现形式多样，对观众有吸引力，而且剧本要能跟观众产生共鸣。”<sup>[3]</sup>

## 关于诗

张广天特别讲究“以诗立戏”，认为诗是戏的本质，离开诗的戏剧是无所谓戏剧的。他说：“我对戏剧的认识和中央戏剧学院的学生、老师有一些差距，或者说是很不一样的。我更多的是从诗的方面来理解戏剧，我觉得戏剧是诗的外化。可能我这个观点更接近于西方人对戏剧的看法，更是一种西方的戏剧观。西方社会把戏剧是划归诗类的，很多诗人都是戏剧家……在我看来，脱离了诗歌的东西是不可能成为戏剧的。”<sup>[4]</sup> (P.131) “在我的观念中，戏剧必须是诗，如果跟诗无关，它很难形成戏剧。”<sup>[4]</sup> (P.132) 因此，张广天的舞台剧可以说是诗剧。第一部舞台剧《切·格瓦拉》就呈现出浓浓的诗意。导演阐述是这样说的：“这是一个需要巨大表现力的、充满诗意的戏剧。所有的剧中人物、事件和情景都是诗意的，即托物言志、咏情于事。这个志就是革命的理想，这个情就是对穷苦人民的真爱。”<sup>[5]</sup> (P.102) 开头的主题歌《切·格瓦拉》便定下了整部作品的诗意基调，中间出现了何赛马蒂的诗篇《灯光已不够用，要把炉火点燃》和集体朗诵的关于奴隶砸碎脚镣并占领皇宫的寓言诗。具体角色有正 A、正 B、正 C、反甲、反乙、反丙、青年 A、青年 B、人≠人、人人有戏、早晚有戏、差别=天然=应该、贫富辩证法、人之初、东方之子、既然主义、进化进化等，具体事件有格拉玛号启航、人间长街关于贫富的社会辩论、建设新社会、告别古巴、丛林较量、格瓦拉就义等，无论角色和事件，都是诗的意象和主题的外化。《美女红星》讲述的是一个美少女周萱从煤矿到城市漂泊的故事。在表达方式上，张广天非常强调诗的概念，这里所谓的“诗”主要指“公共诗歌。”张广天这样说道：“我可以躲在阁楼里写诗，也可以在大街上吟唱，但我现在站在剧场里演出。从诗到音乐，再到剧场，诗从孤独走向公众。诗人在剧场找到了寄居所。这是一个仪式化的过程，也是一个诗化的过程，我要的就是这种公众化的诗歌表述形式。”<sup>[6]</sup> 作品几次出现周萱的诗，如

第一幕第二场的《爸爸》、第二幕第二场的《注定辉煌》，这些诗歌使得作品洋溢着浓浓的诗意。

具体说来，张广天舞台剧的诗意主要表现在三个方面：最明显的表现是语言。在张广天舞台剧的语言旷野中，诗的矿石俯首即是，其形式有主题歌（如《切·格瓦拉》中的《切·格瓦拉》）、剧中人吟唱的诗（如《圣人孔子》中的《飞》）、剧中人朗诵的诗（如《红星美女》中的《爸爸》）、剧中人创作的诗（如《鲁迅先生》中的《灵台无计逃神矢》），总之，形式多种多样，不一而足。

就具体手法而言，张广天舞台剧语言主要运用两种方式：一种是重复，如《切·格瓦拉》第四幕结尾时的《永远的飞翔，不朽的飞翔》：

陆地淹没了  
你就在海上飞翔  
海洋干涸了  
你就在天上飞翔  
天雷滚动了  
你就在火里飞翔  
火焰熄灭了  
你就在苦难中飞翔  
过去倒下了  
你就在未来飞翔  
未来退却了  
你就在现在飞翔  
现在迟疑了  
你就在心中飞翔  
心灵空虚了  
你就在创造中飞翔  
飞翔，飞翔

永远的飞翔  
飞翔，飞翔  
不朽的飞翔

在此，重复的语句显然形成了一唱三叹的效果。另一种方式是对称，如《风帝国》中句芒唱的《美玉美玉》：

美玉美玉，润泽以温，  
仁爱的光芒蕴藏中间；  
美玉美玉，其声舒扬，  
智慧的道理四方流传；  
美玉美玉，不挠不折，  
勇敢的力量无可阻拦；  
美玉美玉，裂不伤人，  
情义的本色英雄肝胆。  
也许有一天你会碰到危难，  
请面对它轻声祈祷呼唤；  
也许有时候你会遭遇不幸，  
请相信它定会保你平安。  
一方一寸一握一环，  
不管多少是你永远的陪伴；  
一年一月一生一世，  
无论长短是你永恒的照看。

这里的对称不但表现为每一句的字数大致相等，而且每一句的音节结构也几乎相同，如“仁爱\的\光芒\蕴藏\中间”，“智慧\的\道理\四方\流传”，“勇敢\的\力量\无可\阻拦”，“情义\的\本色\英雄\肝胆”等句几乎都是由双音节词组成。

张广天舞台剧诗意另外一种表现是人物形象。在张广天的舞台剧中，有些人物形象本身就是诗人。《眼皮里摘下的梅花》中的京

不特就是如此。他是上世纪 80 年代撒娇派诗歌的领袖，毕业于上海师范学院数学系，后出家为僧，云游西双版纳、缅甸、日本，并在老挝万象银铛入狱。最后定居丹麦，以丹麦语写作为生。该剧就是以京不特毫无意义但很有意思的传奇经历来探讨个体在当今社会中的生命脉络。此外，《圣人孔子》和《风帝国》均出现了无名无姓的诗人，《圆明园》出现了法国诗人、文学院维克多·雨果。有些人物虽然不是诗人，但他们却喜爱诗歌。《红星美女》中的青年甲喜欢前苏联的伟大诗人布罗茨基，小龚喜欢听美女周萱的诗。《红楼梦》中的史湘云更简直嗜诗如命，如果不吟首诗，就根本不能入睡。

舞台呈现方式的诗意也是张广天舞台剧诗意不可忽视的方面。舞台呈现方式的诗意主要是指舞台所呈现出的朦胧、浪漫、幽雅的意境美。《红星美女》第一幕第一场是烈士陵园。灯光和布景营造的舞台效果是这样的：秋季的午夜，月如霜雪，当空而下。周萱坐在某处，面前的篝火已燃尽，她把头靠在膝上，半梦半醒。走过来一位面色黝黑的年轻人，头戴一顶有孔眼的八角帽，帽子上别着一颗红星。年轻人把大衣披到周萱的身上，开始跟周萱说话。之后，年轻人脱了八角帽，摘下红星，交给周萱。周萱接过红星，借着月光来回地端详。这种如诗如画的场景令人陶醉，令人遐想。《左岸》中左岸与第一任妻子莹莹邂逅一场也充满着浪漫的诗意：华丽而夸张的音乐中，左岸仿佛一位英雄从天而降。此时舞台上只剩下左岸和莹莹，两人一番对话后，舞台转化为某舞厅场景，灯光昏暗，音乐舒缓，之后跳起了过分的贴面舞。这种浪漫的场景很好地诠释了这样一个概念：“爱情？只要谁动了这个念头，不管他是凡夫俗子抑或英雄雅士，不论她艳压群芳还是丑貌陋相，哪怕在两个人中间横亘着千沟万壑，再往这沟壑里注入沸油毒液，这沸油毒液甚至都能变成香气流溢的传情水。什么法律、道德、习俗、哥们意气，全部抛到九霄云外，只剩下海枯石烂的毒咒恶誓，只留得死后情愿做风流鬼此身也要男欢女爱的全心全意。”

在张广天的舞台剧中，诗与歌是融为一体的：诗就是歌，歌就是诗，二者共同支撑起整个舞台。《红楼梦》第一幕第二场“一些诗和一些歌”全部由诗和歌组成。诗与歌融合的主要方式是吟唱。张广天在不同场合反复提到过吟唱的作用：“朗诵只是诗歌表达的一种，还有弦歌、吟唱等。我们音乐的部分就是朗诵的延伸、扩展和深入，所谓诗与歌一体。”<sup>[5] (P.148)</sup>“台词应当是英雄纪念碑式的韵文体，简洁有力，通俗但不庸俗，富有音乐感，使演员很容易从吟诵进入歌唱”。<sup>[5] (P.102)</sup>通过吟唱，诗就成了歌，歌就成了诗。

张广天之所以讲究“以诗立戏”，这与他的经历和知识积累密切相关。在上海中医学院学习期间，张广天就喜爱上了诗歌。后来，遇到艾伦·金斯堡，张广天深感汉语的现代化有必要恢复弦歌的传统，于是他和同学组建“再见创作组”和“太阳同伴现代城市民谣演唱组”，开始唱诗和摇滚。张广天后来回忆说：“整个一个80年代，我都是在诗里成长的。”<sup>[2] (P.202)</sup>“在诗里成长”的经历当然会对他的舞台剧产生一定的影响。

## 关于歌

张广天的音乐天赋是有目共睹的，他在念小学三年级时就接受了比较正规的音乐训练，长大后便背着一把吉它开始了“行走与歌唱”，并且“热爱音乐到了发狂的地步”。<sup>[7]</sup>在介入舞台剧创作之前，张广天曾为电影《摇啊摇，摇到外婆桥》、《敌后武工队》、《离开雷锋的日子》，电视剧《霜叶红于二月花》，先锋戏剧《安道尔》、《爱情蚂蚁》、《一个无政府主义者的意外死亡》、《恋爱的犀牛》等作品作词或作曲，并出版专辑《张广天现代歌曲专辑》、《工业化时代的诗与歌》。这种音乐天赋必然以其强大的艺术惯性延伸到他的舞台剧创作当中来。

张广天舞台剧中的音乐主要表现为歌唱，用“无剧不歌”来描述他的舞台剧一点也不过分。我粗略地作了统计，《切·格瓦

拉》、《红星美女》、《圣人孔子》、《左岸》、《圆明园》、《眼皮里摘下的梅花》、《红楼梦》等舞台剧均有六七处比较明显的歌唱，至于定位于民谣清唱史诗剧的《鲁迅先生》和定位于音乐剧的《风帝国》，从头到尾几乎全是歌唱了。一个很有意思的现象是，这些舞台剧都有序幕，序幕中都有歌唱。

在张广天舞台剧中，歌唱的主体主要是歌队，像《风帝国》、《左岸》、《圆明园》、《红楼梦》等舞台剧均有歌队出现。他们站在舞台的一侧，或者歌唱主题歌，或者介绍剧情梗概及人物表，或者与剧中人对唱从而推动剧情发展。另一种歌唱主体是剧中人，其方式有合唱（如《红星美女》中众人唱的《月亮升起来了》）、独唱（如《红楼梦》中史湘云唱的《湘云的歌》）、对唱（如《风帝国》中句芒与共工的对唱）等。还有一种比较特殊的歌唱主体，即剧外人，这种剧外人可能是作者或者其他什么捡场人，比如《切·格瓦拉》开场便是张广天本人抱着吉它歌唱主题歌《切·格瓦拉》。

张广天曾游走在民间，是一位地道的民间歌者，因此，他舞台剧中的歌唱呈现出一定的民间色彩。其歌唱样式可谓五花八门，京剧是肯定有的。在张广天看来，“不知京剧，不通皮黄，就永远不可能接近中国民间音乐，永远只是蜻蜓点水的门外汉。”<sup>〔2〕</sup>（P.121）

《圆明园》第一幕中龚爷和群众唱的《一堆石头重如山》便是西皮流水：

一堆石头重如山，  
严峻的考验在面前。  
真金最喜烈火炼，  
战士从来不畏难。  
再接再厉决心干，  
推倒旧宫殿、建设明天。



除京剧外还有昆曲、越剧、淮剧、山东快板等各种形式，这在《鲁迅先生中》中表现得非常明显。在第四幕鲁迅逝世后，怪诞、丑陋、无耻、而又狰狞的文人魑魅魍魉粉墨登场，他们的曲调就是一些地方戏：

文人魑唱道（昆曲的调子）：

是梦不是梦，  
如梦似人生，  
四大皆空空，  
去到极乐世界中。

（中间是戏曲的锣鼓）

文人魅唱道（淮剧风格）：

哪个朝代不欺民？  
谁家朝廷君不昏？  
给我吃，把我用，  
管他是狗还是熊。

（锣鼓）

文人魑唱道（越剧的念白，配以抒情的小提琴伴奏）：

我们敬爱的鲁迅先生老了，  
我们敬爱的鲁迅先生为什么是诸葛亮？  
先生的旁边哪里来的早变心了的魏延？  
无产阶级大众何时又变成了阿斗？

（锣鼓）

文人魑唱道（山东快板）：

阿呀呀，阿呀呀，  
你还在那里翻旧帐。  
如今抗日是一家，

何必揭我的疮疤死不放？

除戏剧外还有流行歌曲，如《圣人孔子》中的《春天的故事》、《千万里我追寻着你》、《红旗飘飘》，《圆明园》中的《在希望的田野上》，《眼皮里摘下的梅花》中的《上海滩》，《红楼梦》中《少年壮志不言愁》等。有时张广天还对流行歌曲进行改编，如《圣人孔子》中的《东风吹，战鼓擂》：

东风吹，战鼓擂！  
现在世界上究竟谁靠谁？  
不是能可靠良心，  
而是良心靠能耐。  
有钱多助，没钱寡助，  
历史潮流不可阻挡，不可阻挡！  
乌托邦白痴必然灭亡，  
全世界明白人必定胜利！  
全世界明白人必定胜利！！

除戏剧和流行歌曲外甚至还有手机铃声歌，如《圆明园》第二幕中龚爷、阿四、李小二等人唱的一首歌是：

俺赚钱了，赚钱了，  
俺不知道怎么去花，  
俺左手拿着诺基亚，  
右手拿着摩托罗拉。

坐完奔驰开宝马，  
洗完桑拿吃龙虾，  
以不变，应万变，  
全看俺们仨来回耍，来回耍！

张广天舞台剧之所以有各种各样的歌唱样式，这与其丰富曲折的生活经历是分不开的。张广天早年成立过上海最早的民间现代乐队，后来因故入狱，出狱后在西南三省卖唱游吟，真正深入了民间。1990年代初移居北京，从事唱片制作和影视戏剧的音乐创作。张广天后来回忆这段生活时说：“我跟着剧组，南上北下，跑过好多地方，什么希奇古怪、歪门邪道的音乐都写过。北到二人转，南到歌仔戏，中间还有京剧、梆子、越剧、淮剧；洋有交响乐，古有伪乐舞，当今的还有多调性、无调性、爵士否逊、拉普雷鬼、Rock & Roll、R&B、world music 哟呀嘿；小资大资、晚会堂会、无产阶级进行曲……”<sup>[2]</sup> (PP. 196—197) 这种丰富曲折的生活无疑开阔了张广天的艺术视野。

在张广天的舞台剧中，有的歌唱可以起到烘托和表达主题的作用，如《切·格瓦拉》的序幕就是一首主题歌《切·格瓦拉》：

是谁点燃了天边的朝霞？  
千年的黑夜今天要融化。  
也许光明会提前到来，  
我们听见你的召唤：切·格瓦拉。

是谁指给我闪亮的星斗？  
心灵战胜了虚荣的繁华。  
在寻找家园的十字路口，  
我们看见你的身影：切·格瓦拉。

是谁带领我重新出发？  
正义的思想再度升华。  
前进的路需要新的脚步，  
我们跟你前仆后继：切·格瓦拉。

是谁站起来永不倒下？  
身后的大地开满鲜花。  
革命的意志百炼成钢，  
我们决心和你一样：切·格瓦拉。

（合唱）  
坚定我的心让红旗飘扬，  
接过你的枪奔赴战场。  
唱起我的歌就有了力量，  
走在你的路上我们找到新的方向。

这段歌词旗帜鲜明地点明了主题：跟着切·格瓦拉前仆后继，锻炼革命意志，把切·格瓦拉的精神发扬光大。

除了烘托和表达主题，歌唱还可以调节气氛，点化剧情。《圣人孔子》四幕九场，每一场的结尾都有一段歌唱，这些歌唱活跃了舞台气氛，调节了作品的节奏。对此，有人这样评价道：“值得一提的是这部话剧剧情中间夹杂有张广天的歌唱部分。如果整部戏的风格过凌乱、夸张、乖戾，而几段插入其中的歌唱、朗诵起到了很好的气氛调节作用，并对剧情是一种点化，这些歌唱和朗诵一起，让人感到是历史理性对人间闹剧与悲剧俯瞰式的感叹与诉说。”<sup>〔8〕</sup>

（P.210）

但是，歌唱也有时却流于油滑、做作、无聊，甚至庸俗，不但干扰了剧情，也减弱了作品的诗性魅力。在《眼皮里摘下的梅花》第三幕中，女演员扭呢作态，洋腔怪调，唱着《夜上海》，看了使人极不舒服。在《红楼梦》第三幕第四场中，曹雪芹和史湘云被审讯时竟然唱起了改编版的《囚歌》，显得非常轻浮，难怪有人看了摇头不解，愤而离场。这种不足的出现与张广天的观点不无关系。他曾直言：“现在这个时代是一个搞笑的时代”。<sup>〔4〕</sup>（P.139）既然是搞笑，把握不好就容易变得油滑做作。

## 关于剧

无论是诗，还是歌，最终都要统一到剧，也就是说，在张广天的舞台剧中，诗是剧中诗，歌是剧中歌，离开剧来谈诗和歌是毫无意义的。

关于剧，我们首先要说的是情节。张广天的舞台剧非常不重视情节。他曾坦言：“我可以告诉你，演故事、讲情节肯定不算戏剧。戏剧是观赏交流的艺术，如果要演故事或讲情节，也要注意怎么演、怎么讲。停留在对故事情节的关系这个点上，那么《故事会》绝对可以满足你的‘艺术’要求。”<sup>[9]</sup>除《红星美女》、《风帝国》等少数作品外，张广天的大部分舞台剧是消解情节的。

《切·格瓦拉》“没有典型意义的人物和情节，可以先称做‘角色’和‘事例’。角色和事例不具体叙事文学的逻辑”。<sup>[5] (P.103)</sup>传统情节的启承转合彻底消失，占据主景的是热情洋溢的诗意。这里有针锋相对的关于贫富的辩论，有儿童朗诵的寓言诗，有令人热血沸腾的《国际歌》。《圆明园》虽然回顾了圆明园百年沧桑的历史，但这只是依托，目的是为了讨论环保问题，内容波及到圆明园防渗处理、酸雨污染、全球变暖、臭氧层破坏、生物多样性减少、垃圾围城、太阳能发电、节约用水、田桂荣回收 70 吨废旧电池等诸多问题和事件。《眼皮里摘下的梅花》并不是京不特繁芜纷乱的自叙传，而是通过京不特毫无意义但很有意思的传奇经历试图探讨个体在当今生活中的生命脉络，尤其是结尾，还对让人到了就不能闲着的上海都市进行了大段的讨论。《红楼梦》情节也非常模糊，大致讲的是曹雪芹和史湘云夫妻生活落魄，后因曹雪芹出版《红楼梦》一书而顿然变富，又因书中涉及到一些敏感问题而重新落魄，并流落巴黎街头。通过这个模糊情节，作品对《无极》、刘心武解密《红楼梦》等一些文化热点现象进行了嘲讽。

实事求是地说，戏剧弱化情节、消解情节并不是问题，《等待戈多》、《椅子》、《秃头歌女》等法国荒诞派经典戏剧几乎没有什么情节。但如果情节混乱随意，就是不应该的了。《左岸》讲述

了一个叫左岸的年轻人与莹莹和亮亮两个女孩的爱情故事。前者展现的是“爱情是通向真理的唯一道路”的非常理想和崇高的爱情状态，后者展现的是“奶是检验娘的唯一标准”的非常现实和世俗的爱情状态。但后者的内容显得有些拖沓和混乱。不过，更混乱的还是2005年在南京演出过的《圣人孔子》。大幕拉开，观众只看到十名演员在不停地砌墙，只听到演员在不停地说：“孔子说……”，至于“孔子”在说什么，却根本听不清楚。也许导演早已预料到这一点，只好借助字幕，可字体太小，很难看清楚。一阵众声喧哗的“孔子说……”之后，观众早已疲惫不堪，头昏脑胀。这时，演员突然匪夷所思地跑出了剧场。回到舞台不久，又匪夷所思地出现了结婚场景。一番插科打诨之后，婚礼即将结束，司仪叫新郎、新娘讲话。本来是新郎、新娘两个人的讲话却又匪夷所思地变成了所有演员的轮番表白。更匪夷所思的是，本来应该讲与结婚有关的祝福话题，却大讲特讲对南京艺术学院老师（演员主要是南京艺术学院的学生）的感激之情，于是，演出在谢师仪式中匆匆收场。一切都是混乱不堪，一切都是匪夷所思，一切都是无厘头，整场演出变成了一场众声喧哗、莫名其妙的闹剧！

在人物形象方面，张广天的舞台剧也颇有意思。张广天经常在一些文章中表述自己“人民美学”的观点：“我们提倡人民的美学。人民美学不同于有闲阶层欣赏的东西，精细化、复杂化、曲里拐弯化。它非常简单、干净、清澈、清纯、明白，适合普通人理解……鲁迅说焦大不喜欢林妹妹，我们要做的就是焦大的艺术，绝不是林妹妹的艺术。”<sup>[10]</sup>“普通人民就是我的老师——我说的是普通人，没有受过精神污染的人民。”<sup>[11]</sup>但是他的舞台剧的主要人物虽然也有普通人，如《左岸》中的左岸、莹莹、亮亮，《红星美女》中的周萱、无名战士，《眼皮里摘下的梅花》中的京不特、朵格，但绝大部分都是非普通人，如切·格瓦拉（著名革命家）、鲁迅（新文化旗手）、孔子（传统圣人）、女娲（女神）、圆明（女神）、曹雪芹（著名作家）。这样一来，所谓的“人民美学”就成了作秀的代名词。

张广天的舞台剧非常注重剧场性，即观演互动。这种互动在张广天看来已经“不是打破‘第四堵墙’那种简单的概念，那个还停留在台上，只不过加强了互动。而真正的台下艺术，是这个‘事件’的发生，是一个‘happening’，已经完全与舞台无关了。”这种理解虽然有失偏颇，但我们看到，观众与张广天舞台剧的关系已经“不是观赏与被观赏，而是发生与被发生。”<sup>[11]</sup>在《切·格瓦拉》中，演员不停与观众交流、讨论，还齐唱令人热血沸腾的《国际歌》。在《圣人孔子》中，演员要求全场观众翻看现代汉语版的《论语》，并引发场上场下辩论。之后，还要求观众打开《论语》附录，带领观众齐唱附录中的歌谱。在《眼皮里摘下的梅花》中，观演互动几乎就变成一种行为艺术。所有的演员将在舞台上和观众席间（以台下为主）完成表演。演员的主要任务是在向观众席散发《上海签证申请表》的过程中对他们进行洗脑式的游说——说服每个观众办理上海签证。台下不断有事件发生，演员有不同的游说状态和质感。大多是像一般传销者一样夸夸其谈滔滔不绝，与观众对话；也有突然开始朗诵歌颂上海诗歌的；还有签证公司的公关小姐现场服务……这些事件既有演员设计好的，也要有突发性的。他们要达到共同的目的是让观众时刻感到有惊喜和措手不及，并参与到事件中，甚至与演员展开争论。“办理上海签证”的主题几乎被说烂，整个剧场俨然成为一个庞大的“传销现场”。张广天舞台剧的这种观演互动显然是对中国传统话剧的一种突破。

关于剧，其表述策略也必须提及。张广天舞台剧比较明显的表述策略是戏仿。所谓戏仿，就是指对某一事物以游戏化的态度进行模仿。这里有对红色经典语言的戏仿，《红楼梦》中史湘云被审讯时竟然说：“上级的姓名住址，我知道；下级的姓名住址，我也知道。但是，这些都是我们党的秘密，不能告诉你们。”这很容易使人想起《红岩》等作品中共产党员斩钉截铁般的语言。最有意思的是《圆明园》对流行文化的戏仿。第四幕中，跟班李小二见到陈满神时用馒头击之，并且说：

曾经，有一个馒头摆在我面前，我没有拿，但是满神的老公拿去当了大导演，后来馒头传到一个姓胡的小青年手中，胡青年拿这个馒头打败了大导演，再后来，这个馒头就到了我的手里，现在，我要用这个馒头来打败黑心剧组和明星大腕儿。同志们，可千万不要小看这个小小的馒头，以前野蛮人以人头祭天，诸葛亮以为不妥，就改用面粉做个人头代替，从此，馒头就有了今天这个名字。馒头，馒头，既是衣食之源，也是民心天意，就连我李小二这样的流氓痞子有了馒头也可以打下神雕侠侣，更何况你们在座的那么多正派人？馒头的故事，告诉我们这样一个道理：馒头在握，真理在手；馒头就是我们草民的头，得馒头者得天下！

这分明是对《大话西游》、《无极》、《一个馒头引发的血案》等作品的戏仿。这些戏仿显得机智幽默，同时又达到嘲讽的目的。

另一种表述策略是当下化。张广天舞台剧大都取材历史，即便如此，也是运用当下流行的语言或者文化现象进行表述。《切·格瓦拉》第五幕在讨论革命时提到了好莱坞大片、期货、3W点COM、先锋戏剧《思凡》。《圣人孔子》第二幕第一场时出现了流行歌曲《千万里我追寻着你》。不过最有代表性当数《红楼梦》。第一幕第一场曹雪芹和史湘云在讨论《红楼梦》一书的主人公时有这样一段对白：

曹雪芹：没错，主人公必须跟皇上扯上关系。救过他命的，帮他挡过灾的，捏住他软档的，把住他脉的，抓住他把柄的，吃透他难言之隐的……

湘云：这都不算什么，必须当他奶妈才行。有什么比皇上老子要吃的奶更狠的呢？没这奶，就没皇上。你想，这是什么奶？这是天下无敌超级强悍大波霸，国奶啊！就靠这国奶，皇上喂过的大奶头，黑漆漆，阴森森，青筋暴突，瞪



眼露睛，咬牙切齿，握拳掐指的，有什么奶比这奶更大？  
有什么奶比这奶更黑？

曹雪芹：我奶奶可不这样，她是拣煤渣的。

湘云：你傻呀，拣煤渣的能建红楼吗？就连赖昌星都没这能耐！他倒是建了，结果呢？只好亡命天涯，生死未卜。可眼睁睁那么多红楼都是谁建的？没见那街道办事处比白宫还雄伟吗？没见那从来不挂牌子的高墙深院比故宫还气派吗？这都是谁建的？谁能告诉我这到底是怎么回事？

（唱）“谁能告诉我？谁能告诉我？是我们改变了世界，  
还是世界改变了我们？”

曹雪芹：这，就是荣府、宁府！这，就是潇湘馆、大观园！有了！灵感来了！一对国奶，生下一群混账东西，建了一批红楼，金山银山，藏污纳垢，苍蝇竞血，蝼蚁争穴，除了门前那对石狮子，没有一样干净的！弄几段的淫诗艳曲，作一部腐败生活的真实写照！

湘云：噯噯噯，别在那儿激情悲愤了，最后把自己搁进去了。这可不是什么政治教科书，这是艺术，至少也是件收藏品，得弄回 money 来。咱们要么不写，要写就写它个万宝全书。让南怀瑾看见儒释道，让刘心武看见宫闱秘事，让李银河看见淫，让张爱玲看见缠绵，让革命家看见四大家族，让干部群众看见八荣八耻！

这段对白中出现了流行语言（大波霸）、重大案件（赖昌星事件）、文化名人（南怀瑾、刘心武、李银河、张爱玲）、政治口号（八荣八耻）等内容，使得作品更加贴近现实。但所要提出的是，这种表述策略多多少少给人以轻浮之感。

当我们从情节、人物、剧场性、表述策略等方面对张广天舞台“剧”进行解读之后，还要指出的是，张广天舞台“剧”一定是与“诗”和“歌”相融合的，其“融合”的含义有所不同：有时“剧”是主要的，“诗”和“歌”只是点缀或陪衬，如《左岸》；

有时“诗”主要的，“歌”和“剧”退居二线，如《红星美女》；有时“歌”是主要的，“诗”和“剧”成为配角，如《风帝国》。不管如何融合，“剧”都是我们解读张广天舞台剧的重要切口。

## 结语

张广天舞台剧试图构建着诗、歌、剧三位一体的艺术大厦，从而达到为常规戏剧出殡的目的。其诗悦情，其歌悦性，其剧悦意，让人们在诗歌剧的交融中享受着舞台艺术的独特快感。

但这并不意味着这三位一体的艺术大厦就十全十美，毫无瑕疵。在有的作品中，“诗”和“歌”会挣脱“剧”的缚束，显得突兀，如《红楼梦》第一幕第二场的“一些诗和一些歌”。在有的作品中，“诗”和“歌”的运用与人物的身份并不太吻合，影响了“剧”的发展，如定位于“公民诗歌”的《红星美女》中，周萱出口成章。

最后所要指出的是，张广天诗、歌、剧三位一体的艺术大厦中储藏着的是“左”的内容，而要揭开其“左”的面纱，又是一个十分复杂的话题，需另外撰文了。

参考文献：

- [1] 晓云. 张广天怎样做舞台剧 [J]. 广东艺术, 2002 (2).
- [2] 张广天. 我的无产阶级生活 [M]. 广州: 花城出版社, 2003.
- [3] 张广天. 人艺一解散, 马上有好戏看 [J]. 商务周刊, 2004 (22).
- [4] 魏力新. 做戏——戏剧人说 [M]. 北京: 文化艺术出版社, 2003.
- [5] 刘智峰. 切·格瓦拉: 反响与争鸣 [M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2001.
- [6] 杭程. 张广天与他的《红星美女》 [N]. 北京青年报, 2001—10—17.
- [7] 张广天. 行走与歌唱 [M]. 天涯, 2000 (5).

- [8] 小溪奴. “闲闲书话” 解读《圣人孔子》 [A]. 圣人孔子·张广天剧作选. 北京: 光明日报出版社, 2002.
- [9] 张广天. 我的回答 [J]. 粤海风, 2001 (4) .
- [10] 晓云. 看张广天怎样“做” 舞台剧 [J]. 广东艺术, 2002 (2) .
- [11] 张广天、武云溥. 张广天, 我只关心人的问题 [J]. 新闻人物, 2007 (2) .

---

\* 陈吉德, 南京师范大学文学院副教授, 戏剧戏曲学博士。